



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: O lekturze "Zielonej Gęsi"

Author: Stefan Zabierowski

Citation style: Zabierowski Stefan. (2014). O lekturze "Zielonej Gęsi". W: D. Krzyżyk, B. Niesporek-Szamburska (red.), "Językowe, literackie i kulturowe ścieżki edukacji polonistycznej (tradycja i współczesność) : księga jubileuszowa dedykowana Profesor Helenie Synowiec w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej" (S. 127-141). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Stefan Zabierowski

O lekturze *Zielonej Gęsi*

1

Nazwisko poety Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego przeciętnemu czytelnikowi polskiemu kojarzy się bodaj najczęściej z „najmniejszym teatrzykiem świata” — *Zieloną Gęsią*, mimo że dorobek tego twórcy jest niezmiernie bogaty i obejmuje wiele znakomitych utworów, w tym obszerne poematy, jak *Zaczarowana dorożka*, *Wit Stwosz* czy *Niobe*. Postawmy tedy pytanie: skąd taka niezwykła popularność tych *Zielonych Gęsi* wśród różnych generacji czytelników, trwająca nieprzerwanie kilkadziesiąt lat, mimo zaszłych w tym czasie istotnych zmian politycznych, społecznych, estetycznych i wszelakich innych?.

By na tak sformułowane pytanie odpowiedzieć, trzeba zwrócić uwagę na kilka kwestii. Kiedy Gałczyński zaczął pisać *Zieloną Gęś*, nie był debiutantem, ale poetą znanym już w dwudziestoleciu międzywojennym, szczególnie w jego ostatniej dekadzie. Istotne znaczenie dla wzrostu popularności Gałczyńskiego miała wówczas współpraca poety z tygodnikiem „Prosto z Mostu”, który stał się jego trybuną, edycja *Utworów poetyckich* w ramach serii Biblioteka „Prosto z Mostu” w roku 1937, a także wysoka ocena jego twórczości przez tak znanych krytyków, jak Bolesław Miciński, Stanisław Piasecki czy Karol Wiktor Zawodziński¹. Wprawdzie twórczość Gałczyńskiego była prawie nieobecna w latach okupacji,

¹ Por.: B. MICIŃSKI: *Pochylił się nad wierszami Gałczyńskiego*. „Prosto z Mostu” 1936, nr 13; S. PIASECKI: *Nad wierszami Gałczyńskiego*. „Prosto z Mostu” 1937, nr 57; K.W. ZAWODZIŃSKI: *Wesoły dekadent á la russe*. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 14.

poza może *Pieśnią o żołnierzach z Westerplatte*, przedrukowywaną w konspiracyjnych antologiach², to jednak o poecie pamiętano. Dość przywołać znamienity fakt edycji wierszy poety w Rzymie w roku 1946, wydanych nakładem Oddziału Kultury i Prasy armii generała Andersa, z tym że utwory zawarte w tym zbiorze odtworzone zostały z pamięci przez czytelników — żołnierzy polskich³. Gałczyński przebywał w niemieckim obozie jeńców, a po wyzwoleniu w roku 1946 jeszcze wiele miesięcy, mając skomplikowane życie, tułał się w Europie Zachodniej. Tymczasem do kraju dotarła fałszywa wiadomość, że Gałczyński nie żyje. Pamięć twórcy uczcił redaktor „Tygodnika Powszechnego” Jerzy Turowicz artykułem *Poeta z bożej łaski*. Na szczęście wiadomość okazała się fałszywa, a w marcu 1946 roku Gałczyński trafił na ulicę Basztową w Krakowie, do mieszkania zajmowanego przez jego żonę Natalię i córkę Kirę. Niedługo potem zamieszkali w słynnej kamienicy przy ulicy Krupniczej 22, zwanej „Domem Czterdziestu Wieszców” lub „czworakami literackimi”, którą zajmowało tuż po wojnie kilkadziesiąt bardziej lub mniej słynnych nazwisk literatury polskiej. Mieszkali tam: „Artur Górski, Ignacy Nikorowicz, Jerzy Andrzejewski z rodziną, Stefan Otwinowski z żoną Ewą, Kazimierz Brandys z żoną Marią, Stanisław Dygat z żoną Władysławą, Marian Ruth-Buczkowski z żoną Haliną, Hanna Mortkowicz-Olczakowa z matką Janiną i córką Joanną, Konstanty Ildefons Gałczyński z żoną Natalią i córką Kirą, wdowa po Stanisławie Ignacym Witkiewiczu, wdowa po Stanisławie Brzozowskim z córką Anną, Andrzej Rybicki, Artur Maria Swinarski, Mirosław Starost z żoną Heleną, Marian Promiński z żoną Asią, Jerzy Zawieyski, Zenon Skierski z matką i siostrą, Leon Kruczkowski z rodziną, Wilhelm Mach, Rita Rey, Halina Dobrowolska, Jerzy Bober z żoną Ewą, Zygmunt Fijas, matka Jana Kotta z córką Anielą, Helena Wielowieyska, Roman Kołoniecki, Krystyna Kuliczowska, Julia Hartwig, Adam Mauersberger, Stefan Sołecki, Natalia Rolleczek, Franciszek Gil, Zygmunt Karski, Xenia Żytomirska”⁴.

Zamieszkawszy w Krakowie, Gałczyński pisał do wielu pism. Jak wspominała Kira Gałczyńska, „drukował — jak to miał w zwyczaju — gdzie go tylko chciano: w »Dziś i Jutro«, »Tygodniku Powszechnym«, »Szpilkach«, »Odrodzeniu«. Jeździł po Polsce z wieczorami autorskimi, towarzyszył żonie w jej kuracji w Krynicy, skąd nadsyłał, oczywiście do »Przekroju«, regularne reportaże.

² Por. antologię: *Słowo prawdziwe*. Warszawa 1942; „Werble Wolności” 1943, nr 3.

³ Zob. K.I. GAŁCZYŃSKI: *Wiersze*. Ze wstępem J. BIELATOWICZA. Rzym 1946.

⁴ T. KWIATKOWSKI: *Niedyskretny urok pamięci*. Kraków 1982, s. 47–48.

Jego popularność rosła, a on w blasku sławy pławiał się i rozkwitał⁵. Ale pismem, które odegrało w latach tużpowojennych kluczową rolę w kształtowaniu zainteresowania pisarstwem Gałczyńskiego, był wydawany w Krakowie pod redakcją Mariana Eilego tygodnik „Przekrój”. Nim jednak przejdziemy do charakterystyki tego tygodnika i omówienia jego znaczenia w tużpowojennym czasie, należy najpierw choćby skrótowo scharakteryzować sytuację Polski, do której Gałczyński wrócił po wędrówkach w krajach zachodnich. Z II wojny światowej nasz kraj wyszedł z ogromnymi stratami ludzkimi, terytorialnymi, ekonomicznymi i wszelkimi innymi, w zmienionym kształcie terytorialnym. W rezultacie postanowień jałtańskich Polska znalazła się w obszarze wpływów Związku Radzieckiego, zmieniając ustrój z kapitalistycznego na socjalistyczny. Dokonujące się zmiany w sposób radykalny podzieliły całość społeczeństwa, w tym także jego warstwy przywódcze: intelektualistów i inteligencję. Jak dowodziła Krystyna Kersten: „Rozbite i osłabione środowiska polskiej inteligencji — w kraju i na wychodźstwie — stały w obliczu pytania: co dalej?. Pytanie to było szczególnie drastyczne dla elit: politycznych, intelektualnych, kulturalnych. W ich przypadku bowiem dokonywane wybory pręcej czy później pociągały za sobą określenie się za [władzą — S.Z.] lub przeciw władzy ustanawianej przez komunistów”⁶.

Jednocześnie w interesie władz leżało pozyskanie, lub przynajmniej zneutralizowanie, opozycyjnych grup inteligentkich, bo bez udziału inteligencji niemożliwa była odbudowa kraju i normalizacja życia po wojnie. Jednym ze środków, które służyły realizacji tego celu, było powołanie w Krakowie, gdzie w miesiącach powojennych znajdowało się bogate środowisko artystyczne, literackie i naukowe, a ponadto odpowiednia baza poligraficzna, tygodnika, który mógłby oddziaływać na to środowisko. Tygodnikiem tym był „Przekrój”, którego pierwszy numer ukazał się jeszcze w trakcie działań wojennych, bo 1 kwietnia 1945 roku. Wydawcą „Przekroju” stał się kierowany przez Jerzego Borejszę, zwolennika „łagodnej rewolucji”, koncern państwowy „Czytelnik”. Wedle Kazimierza Koźniewskiego, jednego z członków redakcji, „było to pismo, w którym równocześnie mówiło się w sposób popularny o aktualnych sprawach życia społecznego i politycznego oraz drukowani byli pisarze tej miary co Iwaszkiewicz, Słonimski, Tuwim, Kruczkowski, Brandys, Dygat,

⁵ K. GAŁCZYŃSKA: *Gałczyński*. Wrocław 2000, s. 141.

⁶ K. KERSTEN: *Inteligencja wobec nowej rzeczywistości*. „Mówią Wieki” 1990, nr 7.

Morstin, Hołuj, Żukrowski, Kott, Wyka, Osmańczyk, Sandauer, Zagórski i wielu, wielu innych. Przy czym niezmiennie często właśnie ci znakomici pisarze pisali o sprawach pospolitych i aktualnych — choć nie to było regułą”⁷.

Bardzo szybko jednym z najważniejszych piór krakowskiego tygodnika stał się Konstanty Ildefons Gałczyński. W latach pobytu w Krakowie poeta bardzo hojnie zasilał krakowski tygodnik. Jak pisał monografista „Przekroju”, „W latach 1946—1948, kiedy Gałczyński mieszkał w Krakowie i uczestniczył w życiu redakcji, »Przekrój« w 137 kolejnych numerach wydrukował 267 tekstów Gałczyńskiego, pisanych wierszem i prozą. Każdy w zasadzie numer »Przekroju« zawierał co najmniej *Zieloną Gęś*, *List z fiołkiem*, bardzo często także jakiś wiersz, czasem korespondencję, nawet reportaż. *Zaczarowana dorożka*, *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, *Grób Beethovena*, *Kronika olsztyńska*, cykl *Ezop świeżo malowany*, *Bułwiec* i tuziny innych klasycznych utworów Gałczyńskiego miały swe pierwodruki w »Przekroju«”⁸.

Wedle zachowanych świadectw, związki z „Przekrojem” zawdzięczał Gałczyński wieloletniemu redaktorowi naczelnemu krakowskiego pisma — Marianowi Eilemu. Eile znał Gałczyńskiego jeszcze sprzed wojny, kiedy w charakterze sekretarza redakcji „Wiadomości Literackich” usiłował tego poetę namówić — zresztą bezskutecznie — do współpracy z tygodnikiem Mieczysława Grydzewskiego. Po wojnie odnowili znajomość. Jak dowiodła autorka najnowszej biografii poety Anna Arno, „Choć Gałczyński był rozrywany, jego najważniejszą trybuną pozostawał »Przekrój«. Nowy tygodnik przyjął go entuzjastycznie. [...] Marian Eile przyznał Gałczyńskiemu wyjątkowe miejsce w swoim magazynie. Jego wiersze podobały mu się »nieprzytomnie«, w kalendarzyku poety na 1948 rok wpisał dedykację: »Całe życie będę dumny, że wydawałem pismo, w którym Ty tak dużo pisałeś. Cichy, ale prawdziwy przyjaciel, Marian Eile«. Dlatego w »Przekroju« Gałczyński od początku miał fory”⁹.

Związki z „Przekrojem” miały dla Gałczyńskiego istotne znaczenie. Przede wszystkim dlatego, że było to świetnie redagowane, wysokonakładowe pismo, interesujące, jak na możliwości powojennej poligrafii, pod względem artystycznym, pismo adresowane do szeroko rozumianej inteligencji i studiującej młodzieży. Celem pisma

⁷ K. KOŹNIEWSKI: *Historia co tydzień*. Warszawa 1977, s. 290.

⁸ A. KLOMINEK: *Życie w „Przekroju”*. Warszawa 1995, s. 143.

⁹ A. ARNO: *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*. Kraków 2013, s. 246.

stało się pozyskanie tych grup dla nowego ustroju. Redakcja starała się to robić w sposób nienachalny, w miarę subtelnie, apelując do wspólnych wartości, jak na przykład konieczność odbudowy kraju po zniszczeniach wojennych. Dzięki współpracy z „Przekrojem” Gałczyński pozyskiwał trybunę dla popularyzacji swojej twórczości wśród szerokich rzesz odbiorców. Aby jednak było to możliwe, autor musiał się wpisać w linię redakcyjną krakowskiego magazynu, ale jak zapewniają świadkowie, nie odbywało się to bezboleśnie i niejednokrotnie, pod wpływem redaktora naczelnego, zmieniał naprędce teksty swych utworów¹⁰.

2

Cyklem utworów, który zapewnił Gałczyńskiemu pozycję w „Przekroju”, były scenki *Zielonej Gęsi*, drukowane na ostatniej stronie krakowskiego tygodnika, zatytułowanej *Rozmaitości*, obok karykatur przedstawiających Augusta Bęc-Walskiego, „bezeta”, czyli zdeklasowanego w wyniku reformy rolnej ziemianina.

Zielone Gęsi można podzielić na trzy odmiany. Będą to: utwory wpisane w ówczesne konteksty polityczne i ideologiczne, bez uwzględnienia tych kontekstów niezrozumiałe w pełni — to po pierwsze; po wtóre: teksty podejmujące grę z tradycją kulturową i literacką; po trzecie zaś: utwory, w których dominują różne odmiany absurdałnego humoru. Oczywiście, podziały te nie mają charakteru absolutnego, ale raczej sygnalizują dominanty poszczególnych grup utworów z cyklu *Zielonych Gęsi*.

Przyjrzyjmy się więc grupie pierwszej. Dobrym jej przykładem może być jedna z wczesnych *Zielonych Gęsi*, drukowana w „Przekroju” pod koniec roku 1946, zatytułowana *Trzy gwiazdki*. Bohater tej scenki, o dźwięcznym nazwisku Gzegzółka, staje — jak wielu z ówczesnych polskich inteligentów — przed trudnym wyborem sygnalizowanym przez dwie gwiazdki. Zacytujmy:

PIERWSZA GWIAZDKA
(solo):

Ja wiode do Moskwy.

¹⁰ Zob. ibidem, s. 251.

DRUGA GWIAZDKA

(solo):

A ja do Londynu¹¹.

Jak wiadomo, nie są to nazwy przypadkowe. Moskwa oznaczała wówczas orientację na nowe porządki w Polsce, wprowadzane przez komunistyczne władze związane ze Związkiem Radzieckim, Londyn zaś — przywiązanie do pozbawionego uznania wielkich mocarstw rządu londyńskiego, który stanowił legalną kontynuację władz przedwojennych i państwa podziemnego z lat okupacji. Tak więc Gzegżółka staje, podobnie jak liczne grupy inteligencji polskiej, przed nie lada wyborem. Rozterki swoje wyraża najpierw w sposób wzniosły:

Oto patos. Oto chwila dziejowa. Decyzjo, wzywam cię, przyjdź! Muszę przecież na coś się zdecydować: wybrać pierwszą gwiazdkę albo drugą; muszę trójkąt historii przekręcić o sto osiemdziesiąt stopni. Muszę! Uwaga: przekręcam.

Wyjmuje podręczniki do nauki języków obcych i uczy się z zapalem: „bank” — „the bank”, „the bank” — „bank”, „kotlet” — „katliet”, „katliet” — „kotlet”. Przy słówku „kotlet” Gzegżółka zamysła się głęboko.

ZG, s. 10

Dylemat ten zostaje rozwiązany w sposób niespodziewany. Bo oto na horyzoncie pojawia się kolejna gwiazdka z zaskakującą propozycją:

TRZECIA GWIAZDKA

(pojawia się, śpiewa):

*Jam gwiazdka jest trzecia
Chodź do mnie na słówko.
Zawiodę cię, dziecię,
do baru „Pod Mrówką”.*

Proponowane przez ową gwiazdeczkę rozwiązanie wydaje się optymalne. Trudne dylematy polityczne rozwiązuje Gzegżółka, pogrążając się w oparach alkoholu. Dlatego jest zachwycony nową propozycją. Mówi:

¹¹ K.I. GAŁCZYŃSKI: *Trzy gwiazdki na niebie*. W: IDEM: *Teatrzyk Zielona Gęś*. Warszawa 2009, s. 10. Dalej to wydanie oznaczam skrótem ZG i po cytacie podaję stronę tej edycji.

Kochana, kochana gwiazdeczka. Oto piosenka, która mi naprawdę odpowiadają. Buzi, królowo. Grunt to tradycja. A tradycja, martyrologia i nostalgia to moja misja dziejowa. I bezmyślność. I skandal. I awantura. Ty słyszysz, Europo?.

ZG, s. 11

Wypowiedź Gzegzółki, wbrew pozorom, nie jest jednolita, ale zawiera wewnętrzną sprzeczność. Z jednej strony mamy w niej nawiązanie do kodu romantycznego. Takie pojęcia, jak *martyrologia*, *nostalgia*, *misja dziejowa*, czy odwoływanie się do milczącej Europy z tego kręgu kulturowego się wywodzą i pozornie zyskują aprobatę bohatera. Ale druga część wypowiedzi zdaje się pojęcia te kompromitować: *I bezmyślność. I skandal. I awantura* (ZG, s. 11). Czyli sam Gzegzółka podważa wartości, na które się powołuje. Pisaliśmy wcześniej, że rozwiązanie proponowane przez Gwiazdkę trzecią jest swego rodzaju eskapizmem. Zdaje się to pozornie potwierdzać tekst poboczny analizowanej *Zielonej Gęsi*. Przywołajmy opis zachowania się Gzegzółki w barze:

(bije się w pierś, recytuje „Wielką Improwizację”, śpiewa „Z dy-mem pożarów” i wpada „Pod Mrówkę”, gdzie zostaje natychmiast zamordowany przez przeciwników politycznych za pomocą stojącej lampy).

ZG, s. 11

Bohater tej „Zielonej Gęsi” znów zatem nawiązuje do klasycznych wzorców polskiego romantyzmu, które, jak sugeruje autor, są odrzucane przez społeczeństwo, a szczególnie przez młode pokolenie, które chce się cieszyć życiem i bawić się, a nie pogrążyć się w anachronicznych dylematach współczesnej polityki. Nic dziwnego, że pogrzeb Gzegzółki stanowi swego rodzaju parodię barokowych obrzędów funeralnych, a młoda generacja odrzuca tradycyjne wzorce barokowo-romantyczne i zamierza cieszyć się życiem:

Młodzież szkolna, korzystając z Wielkiej Pauzy, wysadza Pomnik Gzegzółki w Powietrze. Pochody, protesty, confetti, poczta francuska, tombola itp.

Na zakończenie

Dancing Towarzyski w Sali Dobrze Ogrzanej.

Kurtyna.

ZG, s. 12

Należy dodać w tym miejscu kilka słów komentarza. Nieprzypadkowo autor scenek kompromituje tradycję romantyczną, eksponując jej nieprzystawalność do aktualnych problemów. Do tradycji romantycznej, szeroko rozumianej, w większym lub mniejszym stopniu nawiązywała w ówczesnej Polsce przede wszystkim antykomunistyczna opozycja, nieakceptująca pojałtańskich zmian. Jednak polemikę z opozycją polityczną prowadzi Gałczyński w sposób subtelny. Przeciwnicy przemian ustrojowych, jakie zachodziły wówczas w Polsce, sami się kompromitują, doprowadzając hasła opozycyjne do absurdu.

Inną odmianą *Zielonych Gęsi*, drukowanych na łamach „Przekroju”, jest ten ich rodzaj, w którym rys dominujący stanowi nawiązanie do tradycji kulturowej i literackiej, ale zarazem polemikę z nią. Najczęściej poeta w swoich scenkach przekrojowych nawiązuje do tych utworów z literatury polskiej i światowej, które należą do kanonu lektur polskiego inteligenta. Z tego też względu odbiorcy teatryku *Zielona Gęś* zaliczani być muszą przede wszystkim do tej grupy społecznej. Za przykład tej odmiany służyć mogą scenki nawiązujące do postaci Szekspirowskiego Hamleta. Przyjrzyjmy się pierwszej z nich, zatytułowanej właśnie *Hamlet*. Oto bohater Szekspirowski przemawia ze sceny, cytując Mickiewiczowską *Ode do młodości*. Przywołajmy stosowny fragment:

HAMLET:

*Wielki Wóz z lewej strony.
Straże śpią...*

Trąby.

HAMLET:

I w dali —

Trąby.

HAMLET:

Biedny Yorrick!

Trąby.

HAMLET:

...sam sobie sterem,

Trąby.

HAMLET:

...żeglarzem,

Trąby.

HAMLET:

...okrętem, trąby.

Trąby.

ZG, s. 13

Zdaniem Jacka Trznadla, w tym utworze „sugeruje się, że romantyzm polski jest hamletyczny (cytaty w tekście). A więc w myśl najpopularniejszych interpretacji »hamletyzmem« jest postawa tego, który »sam nie wie, czego chce«. Tekst można zrozumieć dwojako. Po pierwsze: biedny Yorrick (trup) sam (już) jest sobie sterem, żeglarzem, okrętem. W tej wersji Mickiewicz, romantyzm, to trupie błazeństwo. Po drugie: Hamlet podszywa się pod Mickiewicza po uzaleniu się nad Yorrickiem, a wyrwane słowa *Ody do młodości* stają się proklamacją indywidualizmu, oczywiście niewczesnego w owej epoce. [...] Wyśmiany zostaje romantyzm polski i szekspirowsko-romantyczny kult Hamleta”¹².

Wydaje się, że przytoczoną interpretację postaci szekspirowskiej można nieco skorygować. Jak wiadomo, Hamlet stał się symbolem ogólnokulturowym, podatnym na różne odczytania. Zdaniem Władysława Kopalińskiego, „Można, za Goethem, widzieć w nim człowieka, który nie dorósł do czynu, jaki mu jest przeznaczony; można w nim widzieć człowieka niezdecydowanego, chwiejnego, słabego, któremu skłonność do roztrząsania stanów własnej duszy uniemożliwia podjęcie decyzji, można tym łatwiej, że i on sam siebie tak chwilami widzi, że stawia sobie takie właśnie zarzuty”¹³.

Warto podkreślić, że w okresie tużpowojennym postać Hamleta stała się symbolem rozterek polskiego inteligenta. Dylematy te przedstawiał wielokrotnie w swej twórczości sam Gałczyński. Na przykład pisał w wierszu *Śmierć inteligenta*:

*Przeziębiony. Apolityczny.**Nabolały. Nostalgiczny.**Drepce w kółko. Zagłada.**Chciałby. Pragnąłby. Mógłby. Gdyby.**Wzrok przeciera. Patrzy przez szyby.**Biały koń? Nie, śnieg pada.*

[.....]

¹² J. TRZNADEL: *Polski Hamlet, czyli kłopoty z działaniem*. Warszawa 1995, s. 274.

¹³ W. KOPALIŃSKI: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985, s. 356.

Więc obrażony. Więc zatruty.
 Wszędzie za późno. O dwie minuty.
 O dwie minuty we śnie¹⁴.

Innym przykładem dialogu z tradycją — tym razem nie romantyczną, lecz młodopolską — może być *Zielona Gęś* zatytułowana *Nieznany rękopis St. Wyspiańskiego*. Mamy tu znakomitą parodię stylu młodopolskiej wypowiedzi z jej nawiązaniem do antyku, ze stylizacją gwarową i z pseudoarchaizmami, co daje efekt humorystyczny. Dość zacytować:

POSEJDON:

*Kiedyś byłem ścichapek,
 Kiedyś miałem dwoje szczęk,
 Gdyś cię po raz piersy ujął,
 Dziś me został tylko trójząb,
 Śtuczne zęby, sztuczny świat,
 Lecz tyś moja, tyś mój kwiat.*

(Wychodzi z trumny)

MOJA:

*Czym ja twoja, czy nie twoja,
 Nie mam ja z tobom spokoja.*

(Wchodzi do trumny)

ZG, s. 176

Ale obok *Zielonych Gęsi* nawiązujących do literatury wysokiej, napotykamy też teksty polemizujące z literaturą popularną. Przykładem może być *Pozytywny góral*, sięgający po znany utwór Michała Bałuckiego *Dla chleba*¹⁵. Czytamy tam:

ZIELONA GĘŚ:

*Góralu, czy ci nie żal
 Odchodzić od stron ojczystych?*

GÓRAL:

Szalenie.

(nie odchodzi i zostaje)

Kurtyna

ZG, s. 243

¹⁴ K.I. GAŁCZYŃSKI: *Śmierć inteligenta*. W: IDEM: *Zaczarowana dorożka*. Warszawa 1948, s. 72.

¹⁵ Por. H. MARKIEWICZ, A. ROMANOWSKI: *Skrzydlate słowa*. Warszawa 1990, s. 40.

Scenka ta całkowicie modyfikuje kliwo-sentymentalną i nostalgiczną tonację popularnej pieśni. Góral nie porzuca stron ojczystych, więc nie ma powodu do rozczuleń. Być może jest to także polemika z postawami emigracji realnej i wewnętrznej, które to zjawiska były częste w początkach pojałtańskiej Polski.

Ale była też inna odmiana scenek z „najmniejszego teatryku świata”. Dramacików raczej pozbawionych aluzji politycznych czy polemik literackich, w których element dominujący stanowi humor (w różnych zresztą odmianach). Za przykład służyć może scenka za tytułowana *Ostrożność*. Tutaj jednak potrzebny będzie dłuższy cytat:

PROF. BĄCZYŃSKI

wychodząc z domu

- a) sprawdza gaz;
- b) chowa zapalki;
- c) zamyka szczelnie okna;
- d) akwarium stawia na szafie;
- e) kota wypycha do szuflady;
- f) dzieciom odbiera ostre przedmioty;
- g) żonie książki treści podniecającej;
- h) spirytus denaturowany wylewa do zlewu;
- i) wyłącza telefon;
- j) pali „Pana Tadeusza” i „Trylogię”;
- k) na wszelki wypadek gasi światła i zabarykadowuje klozet;
- l) pod wpływem lekkiej schizofrenii przykleja sobie rude wąsy;
- m) dziurkę od klucza zatyka ligniną;
- n) b. ostrożnie wychodzi na miasto;
- o) wpada pod pędzącą z szybkością 60 km ciężarówkę z kapustą.

K u r t y n a.

ZG, s. 157

Do pewnego momentu zachowanie profesora Bączyńskiego wydaje się całkiem racjonalne. Opuszcza mieszkanie i stara się zapewnić, by w czasie jego nieobecności nie wydarzyło się nic groźnego. Dlatego sprawdza gaz, zamyka okna czy odbiera dzieciom ostre przedmioty, czyli zachowania w punktach (a)–(f) wydają się na ogół sensownie umotywowane. Ale niektóre posunięcia zdają się zagadkowe, jak wyłączanie telefonu, czyli narzędzia zapewniającego kontakt z domownikami, czy wypychanie kota do szuflady, choć w latach tużpowojennych ruch ekologiczny i obrońcy zwierząt byli praktycznie nieobecni. Pozornie zdumiewać może palenie *Pana Tadeusza* i *Trylogii*, ale jak pamiętamy, Gałczyński polemizował z tradycją barokowo-romantyczną, opowiadając się na rzecz swoiście interpre-

townego pozytywizmu, zgodnie z ówczesną polityką redakcyjną „Przekroju”. Dalsze zachowania Bączyńskiego doprowadzają pozornie sensowną motywację („ostrożność”) do absurdu. Jej wyrazem jest zatkanie dziurki od klucza czy zmiana osobowości bohatera. Ale największym zaskoczeniem jest fakt, że mimo podjętych maksymalnych środków bezpieczeństwa Bączyński ginie nagłą śmiercią, wpadając pod samochód. Jaki płynie z tego morał? Chyba taki, że postawa maksymalnego asekurantyzmu, czyli absencji społecznej, czy wewnętrznej emigracji nie prowadzi do niczego dobrego.

Tworząc *Zielone Gęsi*, Konstanty Ildefons Gałczyński w sposób idealny wpisywał się w linię redakcyjną „Przekroju”, jaką ten tygodnik reprezentował we wczesnych latach 40. Poeta był tego w pełni świadom, w wierszu *Wjazd na wielorybie* wyznaje:

[.....]
*w jednym ręku trzymałem katedrę Notre-Dame ze złota,
 a w drugim wielką zieloną gęś, umiłowaną córę moją —
 i kiedyś sunął szpalerem, słyszałem, co myśli hołota:
 — Oto nadciąga jak wiatr arcyapostoł cywilizacji „Przekroju”,*

*z katedrą i gęsią, organista i pyrotechnik,
 rozdawujący się jak brzoskwinie Tycjanowskiej Ławinii,
 zaklęty w capa przez miłość, wyklęty przez „Tygodnik Powszechny”,
 Bacchus demokracji powracający z Indii¹⁶.*

Nietrudno odkryć, że w cytowanym fragmencie wpisane są aluzje do twórczości poety: do *Notatek z nieudanych rekolekcji paryskich* i do *Zielonej Gęsi* właśnie. Wydawało się, że doszło do idealnej współpracy poety z krakowskim tygodnikiem, a Gałczyński stał się jedną z ikon „Przekroju”. Osobliwość i nowatorski charakter *Zielonych Gęsi* zostały docenione nawet w tekstach ideowych oponentów Gałczyńskiego. Czesław Miłosz pisał w wydanym na emigracji *Zniewolonym umyśle*: „Jedno z pism stworzyło dla niego stałą rubrykę, w której umieszczał co tydzień »sztuki teatralne«: były to krótkie scenki »najmniejszego teatru świata«, któremu nadał nazwę *Zielonej Gęsi*. W żadnym innym języku nie zdarzyło mi się czytać równie czystego absurdu; bohaterami *Zielonej Gęsi* byli ludzie, zwierzęta i przedmioty; czytelnicy, asystując tym cotygodniowym przedstawieniom kabaretu Delty [czyli Gałczyńskiego — S.Z.], wstydzili się

¹⁶ K.I. GAŁCZYŃSKI: *Wjazd na wielorybie*. W: IDEM: *Wybór poezji*. Oprac. M. Wyka. Wrocław—Warszawa—Kraków 2003, s. 156.

trochę upodobania, jakie znajdowali w tych dziwactwach, ale pismo kupowali skwapliwie”¹⁷.

Sprawy jednak rychło się skomplikowały. Rozpoczęły się ataki na *Zieloną Gęś* z wielu stron. Groźny dla poety był tekst głośnego krytyka Jana Kotta, zamieszczony w roku 1947 na łamach marksistowskiej „Kuźnicy”. Pisał on: „milion czytelników »Przekroju« zmuszonych zostało do czytania »Zielonej Gęsi«. Oto najbardziej niewątpliwy dowód krwawej dyktatury w Polsce. »Zielona Gęś« reprezentuje gatunek dowcipu nader skomplikowany i trudny. Aby w niej zasmakować, trzeba bardzo wyrobionego podniebienia. Podziwiam odwagę redaktora »Przekroju«, ale wątpię, czy z punktu widzenia racjonalnej polityki kulturalnej należało właśnie od »Zielonej Gęsi« rozpoczynać artystyczną edukację miliona czytelników najpopularniejszego pisma w Polsce”¹⁸.

W roku 1950 zaś niejaki K. Błędowski, w imieniu członków Związku Młodzieży Polskiej z fabryki „Era”, pisał na łamach „Pokołonia”: „Kiedyś słyszeliśmy o dowcipie opartym na nonsensie. Wiemy, że są jeszcze na świecie ludzie, których to może bawić. Wiemy również, że ten rodzaj dowcipu reprezentuje schyłkową, kapitalistyczną kulturę. [...] My, zetempowcy odczuwamy właśnie najczęściej niesmak, gdy w najmniejszym teatrze świata nie znajdujemy odbicia problemów nas nurtujących. [...] Krótko mówiąc, utwory te są nam niepotrzebne i nie wiemy po co i dla kogo poeta je pisze. Zwracamy się więc z prośbą i żądaniem, ażeby Konstanty Gałczyński pisał tylko dla mas pracujących, w których szeregach kroczy postępową młodzież polska”¹⁹.

Nie były to tylko subiektywne opinie. W owych czasach głosy takie stanowiły uwerturę do decyzji administracyjnych. Na skutki nie trzeba było długo czekać. Jak pisał dziejopis „Przekroju”: „Eile bronił ukochanego autora jak się dało i jak długo było można. Zaangażował w tę obronę Kazimierza Wykę, chyba największy autoritet krytyczny tamtych lat: wydrukował tekst Wyki, w którym ten starał się spokojnie i rzeczowo odpowiadać na zarzuty wobec Gałczyńskiego (drobnomieszczaństwo, niezrozumiałość, oderwanie od prawdziwego życia, itede, ple-ple), pokazując walory jego sztuki. Zabrał głos nawet Eile sam, jak zawsze jako Bracia Rojek, próbując łopatologicznie wyjaśnić pozytywne wartości satyryczne *Zielonej*

¹⁷ C. MIŁOSZ: *Zniewolony umysł*. Kraków 1990, s. 227.

¹⁸ J. KOTT: *Gorzkie obrachunki*. W: IDEM: *Postęp i głupstwo*. T. 1. Warszawa 1956, s. 202–203.

¹⁹ Cyt. za: *Paranoja. Opis choroby*. Oprac. A. ROMAN. Warszawa—Paryż 1990, s. 108.

Gęsi na użytek prostych czytelników (modne było wówczas powiedzenie bodaj Janusza Minkiewicza: — Pamiętajmy, że piszemy dla prostych ludzi. Prostych ministrów, prostych sekretarzy partii)''²⁰.

Gałczyńskiemu drukowano *Zielone Gęsi* coraz rzadziej. Ostatnia ukazała się we wrześniu 1950 roku. Wiemy z pewnością, że jedną z *Zielonych Gęsi* zdjęła w całości cenzura²¹. Był to tytuł: *Naród i ustrój*. Przytoczmy mało znany tekst w całości:

NARÓD I USTRÓJ

Występują:

NARÓD

USTRÓJ

GŻEGŻÓŁKA

NARÓD

Ustroju, gdzie jesteś?

USTRÓJ

...

NARÓD

(głośniej)

Ustroju, gdzie jesteś?!

USTRÓJ

...

NARÓD

(fortissimo):

Ustroju, gdzie jesteś?!!!

USTRÓJ

...

NARÓD

Ustrój nie odpowiada narodowi!

GŻEGŻÓŁKA

(przeżażony do ostateczności spuszcza kurtynę).

ZG, s. 394—395

²⁰ A. KLOMINEK: *Życie w „Przekroju”...*, s. 150.

²¹ Por. K. GAŁCZYŃSKA: *Kilka słów o Zielonej Gęsi*. W: EADEM: *Teatrzyk Zielona Gęś...*, s. 403.

Owa Zielona Gęś stanowiła świadectwo rozbratu poety z dotychczas aprobowaną rzeczywistością Polski pojałtańskiej. Skąd ów rozbrat? Jak pisaliśmy, Gałczyński w sposób wzorcowy starał się realizować linię redakcyjną „Przekroju”, sprowadzającą się do afirmacji przemian ekonomicznych, politycznych i kulturowych, jakie zachodziły w Polsce pojałtańskiej. Ale afirmacji często z przymrużeniem oka, z humorem. Tak realizując ów program, Gałczyński, „arcyapostoł cywilizacji »Przekroju«”, występował w roli „Bacchusa demokracji”, przy czym pamiętać należy, że termin „demokracja” we wczesnych latach 40. był eufemizmem „socializmu”. Tymczasem w roku 1949 następowały w Polsce istotne zmiany w polityce kulturalnej²². Odgórnie wprowadzono inny model literatury — realizm socjalistyczny. W normatywnej poetyce socrealizmu nie było miejsca dla „najmniejszego teatrzyku świata”. Poeta nie mógł już odgrywać roli „Bacchusa demokracji”. Przeznaczona była dla niego funkcja „inżyniera dusz ludzkich”. I dlatego *Zielona Gęś* musiała zniknąć.

3

Mimo to po okresie socrealizmu *Zielona Gęś* przetrwała. Przetrwała w teatrzykach studenckich czy w kabareciku Olgi Lipińskiej. Ale przetrwała w nieco odmienionej postaci. Dziś nikogo, poza autorami historycznoliterackich komentarzy, nie interesują realia polityczne, do których nawiązywał „najmniejszy teatrzyk świata”. Zbłąkły one dla współczesnego czytelnika prawie całkowicie. Natomiast nadal żywe są nawiązania intertekstualne do klasycznych tekstów literackich. A największą siłą *Zielonych Gęsi* są różne odmiany subtelного humoru, komizmu postaci, sytuacji, gier językowych, które pozostają nieśmiertelne. I choć *Zielona Gęś* często bywa wznawiana, pozornie ta sama, to w świadomości kolejnych generacji odbiorców nie jest już taka sama.

²² Por. M. Fik: *Kultura polska po Jącie. Kronika lat 1944—1981*. Londyn 1989, s. 112—130.